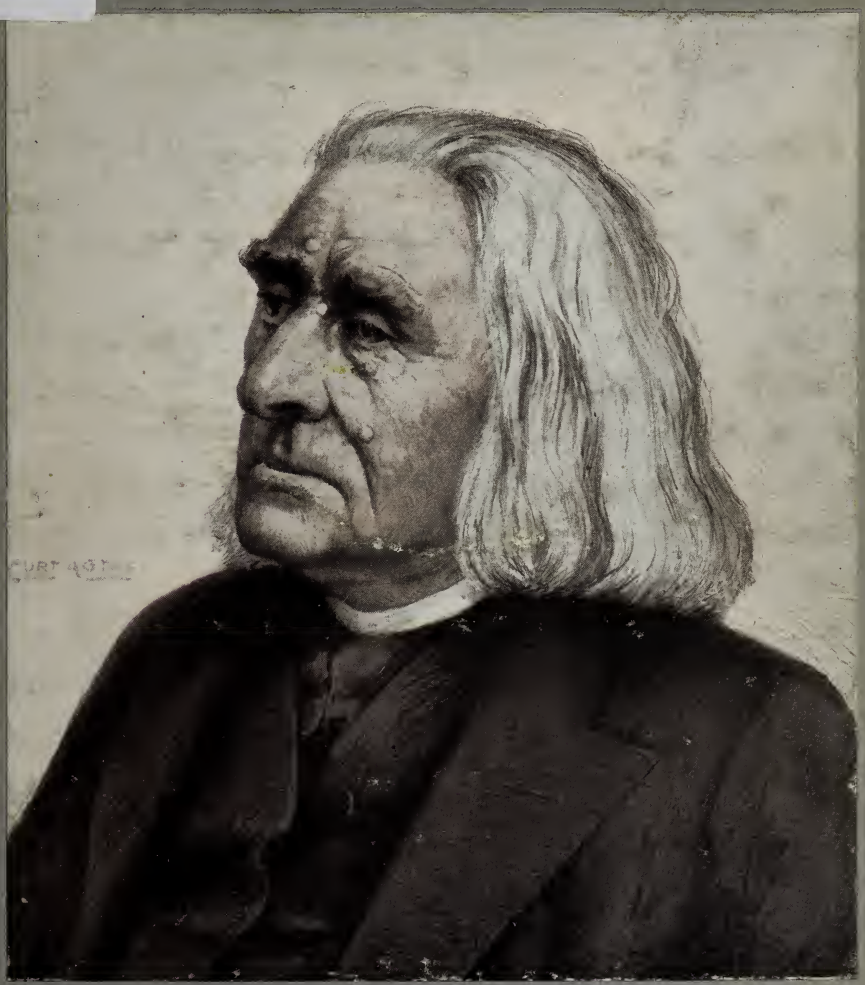
Volksbücher der Musik

anxa
87-B
24872

Franz Liszt



Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 33

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Franz Liszt. Zeichnung von Curt Agthe nach einer Photographie von L. Held, Weimar.

Velhagen & Klasings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Kreise des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der **Farbendruck**, ausgiebige Verwendung.

Franz Liszt

Von Paul Bekker

Mit 32 Abbildungen
und einem farbigen Umschlagbild

1912

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Franz Liszt.

Hundert Jahre pflegen meist zu genügen, um die Bedeutung eines Künstlers klarzustellen, sein Gesamtwerk zu sichten, seine Persönlichkeit in den geschichtlichen Entwicklungsgang einzuordnen. Selbst solchen Erscheinungen gegenüber, deren Wirken bei ihren Lebzeiten lebhaft umstritten wurde, weil es dem einstigen Tagesgeschmack nicht entsprach, stellt sich spätestens mit dem Ablauf eines Jahrhunderts nach ihrer Geburt eine gewisse Einheitlichkeit des Urteils, eine bis zu bestimmten Grenzen allgemein gültige Wertung ihrer Eigenschaften und Verdienste ein, die allen ins einzelne gehenden kritischen Forschungen zur gemeinsamen Basis dient. Eine solche relative Übereinstimmung der Ansichten herrscht schon seit langem bezüglich der großen hundertjährigen Musiker der letzten Jahre: Mendelssohn, Schumann, Chopin, Nicolai. Sie ist auch in bezug auf den noch etwas „jüngeren" Richard Wagner bereits seit langem vorhanden. Nur Franz Liszt, dem Jubilar des Jahres 1911, sind die historischen Würden bisher versagt geblieben. Heut noch schwanken die Ansichten über den Wert seines Schaffens, heut noch streitet man über die Bedeutung seines Einflusses. Selbst unter denen, die in der Erscheinung Liszts eine große, befruchtende und anregende Macht erblicken, teilen sich die Meinungen über die Einschätzung seiner Werke. Eine Gruppe mißt ihnen einen unvergänglichen Eigenwert bei, während die andere diesen leugnet und Liszt hauptsächlich als künstlerischen Erzieher verehrt.

Ein solcher Tatbestand zeigt die außerordentliche Fülle der in der Persönlichkeit Liszts enthaltenen Lebenselemente, die selbst im Lauf eines Jahrhunderts noch nicht völlig verbraucht werden konnten. Sie macht aber zugleich eine durchaus unparteiische, Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebende Beurteilung des Künstlers kaum möglich. Dieser Künstler lebt noch unter uns — nicht wie andere, die schon vom Schimmer der Verklärung umstrahlt sind. Sondern er lebt, trotz des physischen Todes, noch wie ein ringender, kämpfender Mensch. Die Zeit hat den sich befehdenden Widersprüchen über ihn vielleicht etwas von der früheren Leidenschaftlichkeit, aber nichts von ihrer Schärfe genommen. Der Ausgleich fehlt bisher. Immer noch bestehen die drei Gruppen der Negierenden, der unbedingt, und der nur bedingt Zustimmenden. Von ihnen ist die erstgenannte die älteste, die

Liszt im Alter von 11 Jahren.
Lithographiert von Villain nach einer Zeichnung von Rochn.

letztgenannte die jüngste. Sie repräsentiert eine Art Vermittlungsglied zwischen den beiden Kontrasten der Verneinenden und Bejahenden. Da sie zudem das vorläufig letzte Stadium in der Entwicklung der Liszt-Kritik bedeutet, mag sie auch für die folgenden Ausführungen die Richtung angeben.

⊠ ⊠ ⊠

Am 22. Oktober 1811 auf dem bei Oedenburg gelegenen Gute Raiding des Fürsten Esterhazy geboren, zeigt Liszt schon durch die äußere Führung seines Lebensganges, die Wahl der Wohnorte das Internationale seines Künstlertums, den Hang, die Geistesquellen jedes Landes, jeder Rasse aufzusuchen, um sich daran zu einer Individualität von erstaunlicher Vielseitigkeit der Interessen, von unbegrenzter Weite des Gesichtskreises zu entwickeln. Paris, Weimar und Rom sind die drei großen, in ihrer kulturellen Verschiedenheit scharf bezeichnenden Wendepunkte seines Lebens, die drei Zentren seiner Jugend, der Manneszeit und des Alters. Die Lehrjahre in Wien bilden die Einleitung, die großen europäischen Virtuosenreisen vermitteln zwischen der Pariser und der Weimarer Zeit, und den Ausklang gibt Bayreuth, wo der rastlos Wandernde die letzte Ruhestätte findet. Es ist kein Zufall in dieser Anlage des Lebensganges. Mehr als bei anderen ist bei Liszt die Kunst nur ein verklärtes Abbild des Lebens, mehr als bei anderen ruht im Geheimnis seines Lebens auch das Geheimnis seiner Kunst. Wie fremd ist Beethovens Außenwelt der Ideensphäre seines Schaffens, wie mühsam ringen ein Berlioz, Schumann, Wagner nach dem Einklang zwischen realer und idealer Existenz, nach der Übereinstimmung von Dasein und Schaffen. Bei Liszt ist diese vollkommene Kongruenz stets vorhanden. Sie erklärt das Faszinierende seiner Persönlichkeit, die in jeder Lebensäußerung einen ebenso bedeutenden Menschen wie Künstler erkennen ließ. Wem der Künstler Liszt zusagte, den mußte auch der Mensch fesseln, und wer diesen nicht liebte, dem fehlte auch das Mittel zum Verständnis des Künstlers. Beide waren eine unteilbare Einheit. Erst wenn man das

Liszts Geburtshaus in Raiding bei Oedenburg in Ungarn. Seit Juli 1911 als ungarisches Liszt-Museum eingerichtet. Aufnahme von Heinrich Sanden, Wien.

An Liszts Bild.

Zum Spielen ähnlich! Ausdruck, Geist und Haltung!
Allein die Hand? Die Hand voll Wunderwaltung,
Ich frage wo die Hand, die Zauber-volle ist? —

Die schafft Natur ihm ähnlich nicht mehr wieder,
Darum legt auch die Kunst den Griffel nieder
Und schweigt von ihr, das ist — „List gegen List!“ —

M. G. Saphir.

Liszt im zwanzigsten Lebensjahre.
Nach einer Lithographie von Kriehuber

Schaffen Liszts auffaßt als in Klang umgesetztes Leben und das Leben als sichtbar sich gestaltendes künstlerisches Schaffen, findet man den Ausgangspunkt für die rechte Würdigung des ganzen Liszt.

Darum ist in diesem besonderen Fall auch die Teilung zwischen reproduzierender und produzierender Tätigkeit, zwischen Virtuose und Komponist nicht zulässig. All die vielfachen Kundgebungen des Künstlers Liszt: sein Wirken als Pianist, Dirigent, Komponist, Lehrer, Schriftsteller, die ganze Summe der Energien und Leidenschaften, der Pläne und Hoffnungen, die seine äußere Handlungsweise, seine Stellungnahme gegenüber den Problemen und Ereignissen des Lebens bestimmten — alle diese Faktoren müssen wir zusammenfassen als Ausstrahlungen einer einzigen, in verwirrend mannigfaltigen Brechungen erschimmernden geistigen Potenz. Bemühen wir uns, alle Äußerungen Liszt'schen Wesens, welcher Art sie auch seien, auf eine Quelle zurückzuleiten, dann können wir vielleicht dazu gelangen, den merkwürdigen Zauber, der von dieser einzigartigen Erscheinung ausging und noch ausgeht, zu begreifen und zu erklären. Er lebte wie er komponierte, er komponierte wie er spielte, er spielte wie er lehrte, dirigierte, schrieb, dachte, handelte. Welches aber ist die erklärende Formel für dieses so aufschlußreiche, alle Rätsel der Erscheinung lösende Wie?

Als Ungar geboren, war Liszt von Natur darauf angewiesen, die Nährquellen für seine Bildung auf fremdem Gebiet zu suchen. Ein lebenskluger Vater diente ihm als Führer — ein Mann, der, selbst musikalisch begabt, seine Liebe zur Kunst einer Beamtenlaufbahn im Dienst des Fürsten Esterhazy preisgegeben hatte. Dem Sohn sollte diese Selbstaufopferung erspart bleiben. Das mit elementarer Gewalt hervorbrechende Talent des Kleinen erleichterte dem Vater den Entschluß, seinen Franz der Musikerlaufbahn zuzuführen. Der Neunjährige war durch den Unterricht des Vaters so weit gediehen, daß er in einigen, dem Heimatsflecken nah gelegenen Orten, Oedenburg und Eisenstadt, sich bereits vor einem größeren Publikum hören lassen durfte. Die Aufsehen erregenden Erfolge ermutigten den Vater zur Veranstaltung eines Konzertes in Preßburg. Hier, am 26. November 1820, gelang es ihm, von begeisterten ungarischen Magnaten eine Unterstützung in Form eines jährlichen Stipendiums von 600 Gulden zu erhalten.

Liszts Mutter.

Überzeugt von dem Genie des Knaben, gab der Vater seine Stellung auf, um sich jetzt ausschließlich der Erziehung seines Kindes zu widmen. Da er, unähnlich Leopold Mozart, selbst nicht Musiker genug war, um persönlich die Weiterbildung seines Zöglings leiten zu können, so reiste er nach Wien, um hier einen der wichtigen Aufgabe gewachsenen Lehrer zu suchen. Adam Liszt war ein kluger Welt- und Menschenkenner. Er erkannte die Größe der ihm zugefallenen Verantwortung und wußte stets das

wahre Interesse des Sohnes allen eigenen Wünschen überzuordnen. Innerlich freilich stand er dem Genie seines Franz fern und verlor später, als die beginnende Reifezeit das Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit in dem Jüngling stärkte, die geistige Fühlung mit dem Sohn. Aber bis zu seinem frühen Tod war er ihm ein treusorgender Haushofmeister und persönlicher Berater, dessen nüchtern praktischer Spürsinn stets den rechten Weg zu finden wußte.

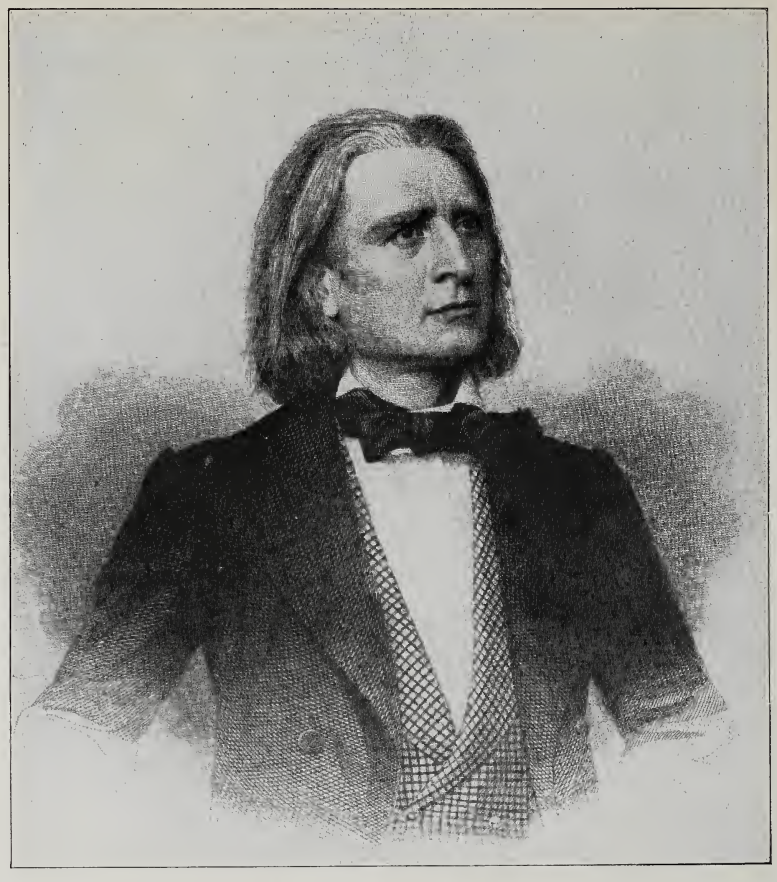
Wien war um diese Zeit der beste Tummelplatz für ein aufkeimendes Musikergenie und Karl Czerny der geeignetste Lehrmeister, der gefunden werden konnte. Er gab dem Knaben, was diesem fehlte: strenge, systematische Dressur der Finger bei verständiger Berücksichtigung auch des poetischen Elementes der Vortragskunst. Das wichtigste war für den jungen, unerzogenen Liszt die gediegene Durchbildung seiner mechanischen Fertigkeiten, für deren spätere Entwicklung jetzt unter der Aufsicht eines so erfahrenen und gewandten Pädagogen wie Czerny das feste Fundament gelegt wurde.

Weniger einflußreich mögen die Kompositionsstunden bei Salieri gewesen sein, die ihn mit den Elementen der Harmonielehre vertraut machen sollten. Der Bildungsstoff, den der junge Liszt während seines Wiener Aufenthalts 1820—1823 in sich aufnahm, war vorwiegend praktisch musikalischer Art. Für die tiefen geistigen Anregungen, die ein Verkehr mit Beethoven hätte bieten können, war der Knabe noch zu unreif. Schubert blieb ihm unbekannt. So beschränkte sich der Gewinn des Wiener Aufenthalts auf die Berührung mit einem zwar regsamen, meist aber oberflächlich gesellschaftlichen Musikleben und die ernste Fingerdisziplin Czernys. Es war die Vorschule seines Lebens, die der jugendliche Liszt hier absolvierte. Die Periode seiner geistigen Entwicklung begann erst mit dem Abschied von Wien, als die Eltern mit dem Zwölfjährigen sich 1823 nach Paris wandten, um ihn dem dortigen, von Cherubini geleiteten Konservatorium zuzuführen.

⊠ ⊠ ⊠

Zwölf Jahre währte dieser Aufenthalt in Paris: vom 12. bis zum 24. Lebensjahre des Künstlers. Man könnte diese Zeitgrenze noch um die vier Jahre verlängern, während deren Liszt mit der Gräfin d'Agoult die Schweiz und Italien durchwanderte. Denn der geistige Mittel-

Das Liszt-Haus in Weimar an der Belvedereallee.
Der Künstler bewohnte das erste Stockwerk, das später als Liszt-Museum eingerichtet wurde.



Bildnis Liszts als Vierzigjähriger. Nach einem Stich von A. Weger.

punkt der Welt war für Liszt auch noch während dieser Zeit Paris. Erst in der folgenden Periode der großen Virtuosenreisen begann er allmählich sein Franzosentum abzustreifen und sich zum internationalen Europäer umzuwandeln. Daß Liszt während der eindrucksfrischesten Jugendjahre und der frühen Manneszeit im Bann französischer Kultur stand, daß er die ersten, großen inneren Kämpfe, die den Menschen entscheiden, unter der Flagge französischen Geisteslebens ausfocht und die Ideale seines Lebens zuerst in der Beleuchtung gallisch-romanischer Denk- und Empfindungsart sah — das sind Tatsachen, deren Wichtigkeit für die Beurteilung der Persönlichkeit Liszts kaum hoch genug bewertet werden können. Dieser Einfluß französischen Wesens mußte um so bestimmender und nachhaltiger wirken, als Liszt den fremden Einwirkungen keine eigene, auf nationaler Tradition ruhende Kultur entgegensetzen konnte. Als Ungar war er darauf angewiesen, bei fremden Nationen zu lernen, sofern er außerhalb der engeren Heimat etwas bedeuten wollte. So wird er der Adoptivsohn der französischen Kultur und eignet sich die Grundelemente der französischen Bildung in dem Maß an, daß er sogar seine Sprache wechselt. Als Kind deutsch sprechender Eltern war er geboren und bisher erzogen worden. Von jetzt ab wird die französische Sprache seine zweite Muttersprache, der er sich bis an sein Lebensende mit Vorliebe bedient.

Sicherlich hätte damals keine andere Nation dem jungen, höchsten Zielen zu-

strebenden Künstler eine ähnliche Fülle geistiger Anregungen zugänglich machen können, wie sie ihm zu jener Zeit Paris bot. Zwar wurde der ursprüngliche Hauptzweck der Pariser Reise: die Absolvierung des berühmten Konservatoriums vereitelt. Der Aufnahme Liszts stellten sich, da er Ausländer war, unüberwindliche Hindernisse entgegen. Privatunterricht bei Ferdinand Paër und Anton Reicha, zwei damals sehr bekannten, heut fast vergessenen Komponisten, mußte das akademische Musikstudium ersetzen. Aber das Fruchtbare, Bedeutungsvolle des Pariser Aufenthalts lag für Liszt in der Erschließung der unerschöpflichen geistigen Bildungsquellen, die ihm der damalige Pariser Salon zugänglich machte.

Es war die Zeit der romantischen Revolution in Frankreich, eine der fruchtbarsten Perioden in Frankreichs geistiger und künstlerischer Entwicklung. Dichter und Schriftsteller, wie Chateaubriand, Lamartine, Lammenais, George Sand, Victor Hugo, Maler wie Delaroche, Delacroix, Musiker wie Chopin, David, Berlioz, trafen zusammen, rangen um Anerkennung, nahmen lebhaft Teil aneinander. Teils einer jungen aufstrebenden Generation voll kühner, neuer Ideen angehörend, teils noch erfüllt von den großen Erlebnissen der Revolutionsepoche und des ersten Kaisertums, kannten diese von eifrigem Interesse für alle Äußerungen geistigen Lebens erfüllten Menschen keine Einseitigkeit. Politiker, Dichter, Musiker, Journalisten, Maler — alle fühlten sich als Glieder einer einzigen großen Geistesaristokratie. Die Interessen verschmolzen miteinander, die Ideen griffen aus einem Ressort in das andere hinüber. Ernste Kritik förderte die gegenseitige Teilnahme, und der Pariser Salon war die Stätte, auf der

Das Schlafzimmer im Liszt-Museum zu Weimar.
In der Mitte das zu Fingerübungen benutzte Spinett, das Liszt auch auf seine Reisen mitzunehmen pflegte.

all diese verschiedenartig denkenden und schaffenden Begabungen zusammentrafen, sich aneinander maßen und durch unaufhörliche Reibung die Geister in Bewegung hielten.

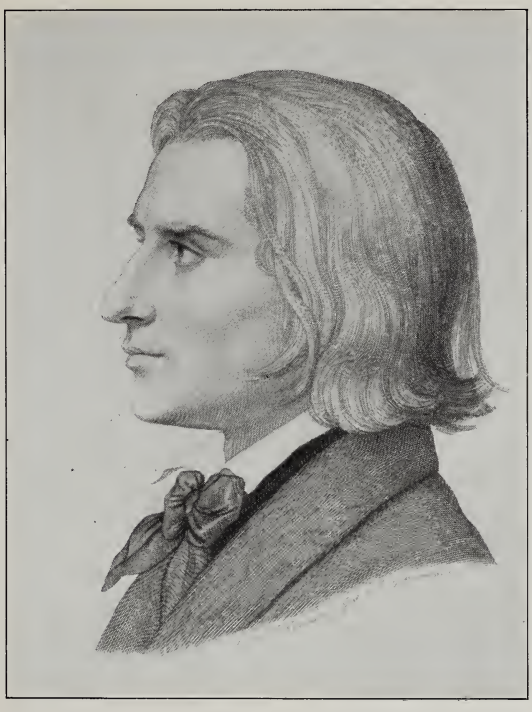
In solcher Umgebung wuchs nun Liszt heran. Hier wurde der Grund zu der erstaunlichen Universalität seiner Künstlerschaft gelegt. Aus dem engen Kreis der fachmusikalischen Interessen lenkte er den Blick auf alle Gebiete des sozialen, politischen, künstlerischen Lebens und von hier wieder zurück auf seine besondere Kunst. Alles Zünftlerische, was der Musikerkaste bisher anhaftete und sie ausschloß von der großen Gemeinschaft tätig strebender Geister durfte er hier abstreifen, um sich dafür als Glied einer allumfassenden Gemeinschaft denkender Künstler zu fühlen.

In der eigenen Weiterentwicklung der hier gewonnenen Eindrücke liegt die eigentliche Lebensmission des Künstlers Liszt. Seine späteren Wandlungen entspringen im Grunde genommen nur dem unabweisbaren Drang, die in der Pariser Jugendzeit empfangenen Ideen in möglichst erschöpfender, tiefgreifender Form zum Ausdruck zu bringen. So betrachtet, enthüllt sich klar der innere Zusammenhang aller scheinbar so verschiedenen Äußerungen seiner Künstlernatur. Sie sind durchweg Reproduktionen jener entscheidenden Pariser Jugendeindrücke, deren Ideal die weltbeherrschende Künstlerrepublik als höchster Ausdruck kultureller Größe, als Spitze der Menschheitsentwicklung darstellt.

Als Führer zu diesem Ziel betrachtet Liszt zunächst den praktisch ausübenden Künstler. Klavierspieler, Dirigent und Schriftsteller zugleich, tritt Liszt in dieser ersten Hälfte seines Lebens als Interpret der großen künstlerischen Ideen

Zimmer aus dem Liszt-Museum mit dem Flügel des Meisters.

seiner Zeit auf. Doch sein Streben nach Verkündigung aller großen Zeitideen durch Musik führt ihn immer höher hinan. Er übernimmt es, durch seine Musik selbst das nachdichtend auszusprechen, was er bisher im engeren Sinn nur als reproduktiver Künstler dargestellt hatte. Die Ideen, die er seit seinen Jünglingsjahren mit sich herumtrug, angeregt durch seine damalige Umgebung, wandeln sich ihm nun zu schöpferischen Taten. Auch hier vollzieht sich eine fortschreitende Entwicklung. Von den malerischen Vorwürfen der vorwiegend aus Reiseeindrücken geschöpften Klavierstücke schreitet er fort zu der musikalischen Darstellung dichterischer und philosophischer Erkenntnisse: in den sinfonischen Dichtungen bis hinauf zur Faust- und Dante-Sinfonie. Und an diese Verklärung poetischer Eindrücke schließt sich die Darstellung religiöser Themen in den Oratorien von der Heiligen Elisabeth und Christus, in den Messen und Psalmen und den letzten geistlichen Chorwerken.



Franz Liszt. Nach einer Zeichnung von Wilhelm v. Kaulbach gestochen von C. Gonzenbach.

Einer in so innerlich notwendiger Steigerung sich emporringenden Persönlichkeit gegenüber dürfen die gewohnten Unterscheidungen zwischen Reproduktion und Produktion kaum in Betracht kommen. Vielmehr fallen beide Begriffe bei Liszt vollständig zusammen. Sein Klavierspiel kann keineswegs in gangbarem Sinn als reproduktiv bezeichnet werden. Es ist der unmittelbare Ausfluß einer eminent schöpferischen Begabung. Andererseits aber entbehrt sein Schaffen doch der absoluten Originalität, die einzig aus eigenen inneren Quellen schöpft. Liszt bedarf stets einer von außen kommenden Anregung, die seinen Geist in Bewegung setzt, ihm Richtung und Ziel weist. Die Natur, die Schwesterkünste der Musik und die Religion sind seine Führerinnen. Alle Sinneseindrücke, die auf eine feine, empfindsame Phantasie, auf einen Geist von wunderbarer, einzigartiger Beweglichkeit zu wirken vermögen, bieten ihm Stoff zum Schaffen. Aber diesen Stoff selbst zu erfinden, ist er nicht imstande. Sein Schaffen ist daher im höchsten Sinn des Wortes Kunst aus zweiter Hand. Er ist der große Übersetzer unter den Musikern, der alles, was ihm die Welt bietet, in seine künstlerische Muttersprache überträgt. Nicht selten entnimmt er die Vorbilder sogar der eigenen Kunst, indem er Werke anderer Musiker transskribiert. Und als eigentliches Transskriptionsgenie unter den Musikern kann man Liszt wohl am besten bezeichnen. Er erfindet nichts selber — er bildet nach, er überträgt. Aber dieses Nachbilden geschieht mit solcher Souveränetät in der Behandlung des Stoffes, daß es sich in der Ausführung wieder zur Höhe des selbständigen Schaffensaktes erhebt. In dieser unlösbaren Vereinigung von Reproduktion und Produktion liegt das Besondere der Lisztschen Persönlichkeit, liegt die Bedeutung ihrer historischen

Sendung und die Erklärung ihres Entwicklungsganges.

⊠ ⊠ ⊠

Übersieht man von solchem Standpunkt aus die äußere Lebensgeschichte Liszts, so stellt sie sich als zweckmäßigste, bis in die letzte Verästelung hin organische Einkleidung seines künstlerischen Wesens dar. Von dem Ausgangspunkt Paris aus, wo er die unverrückbaren Fundamente für das ganze Leben legt, führen ihn zunächst nur kleinere Konzertreisen nach England. Früh verliert er den Vater, der in Boulogne-sur-Mer plötzlich einem Fieber erliegt und den Sechzehnjährigen sich selbst überlassen muß. Die nach Paris gerufene Mutter vermag kaum einen tiefgehenden Einfluß auf den Heranwachsenden auszuüben. Religiöse Ekstasen, die zeitweilig den Plan hervorrufen, das Leben der Kirche zu weihen, bilden das Gegengewicht zu dem unruhigen äußeren Treiben der Weltstadt. Noch hat Liszt nicht sich selbst erkannt. Die Oberflächlichkeit seiner bisherigen Tätigkeit stößt ihn ab, ohne daß er einen Weg zur Vertiefung seiner Kunst und seiner Persönlichkeit erkennt.

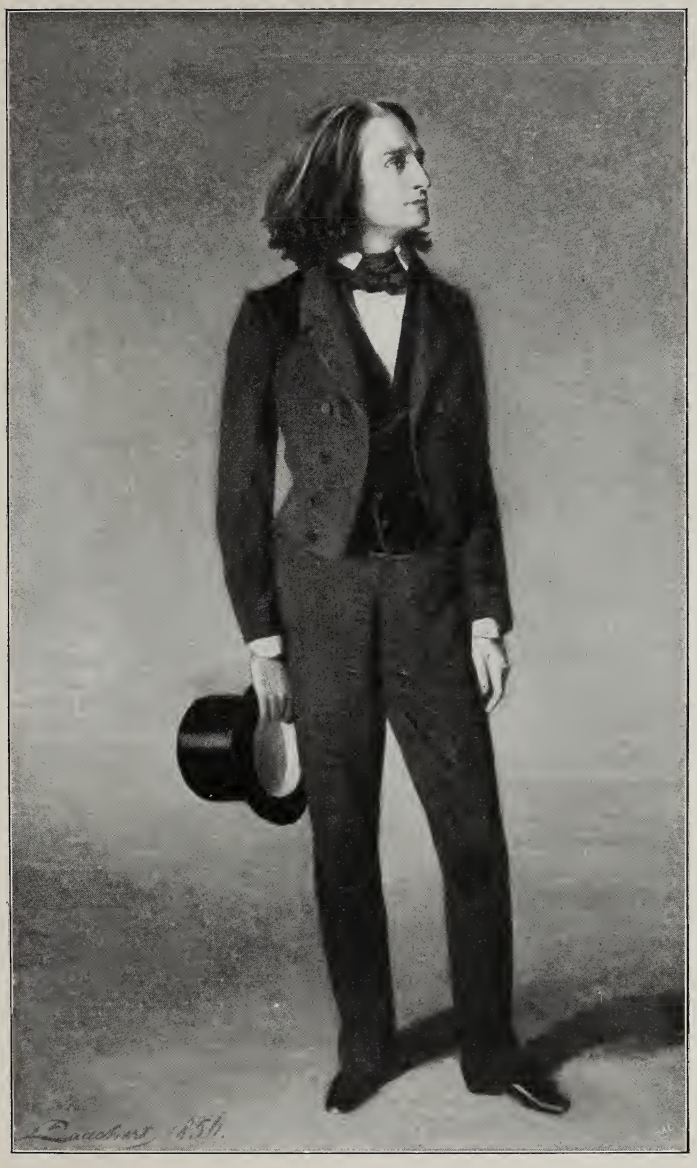
Da kommt 1831 Paganini nach Paris. Liszt hört ihn — eine Offenbarung leuchtet ihm auf. Die dämonische Virtuosität des Violinisten regt in dem Klavierspieler den Drang nach gleicher zauberhafter Kunstfertigkeit an, zeigt ihm das Ziel, dem er mit Aufbietung seiner äußersten Kräfte nun zustrebt. Diese unumschränkte Herrschaft über die Materie — das Instrument — mit den Errungenschaften höchster Kultur zu verbinden, sie zu adeln, die vollendetste Virtuosität zum Ausdruck umfassendster Geistesbildung zu erheben: das war die Aufgabe seiner nächsten großen Lebensperiode. Sie umfaßt die Zeit bis zum Jahr 1847 und stellt in ihren verschiedenen Phasen die glänzendste Entwicklung einer Virtuosenlaufbahn dar, die die neuere Musikgeschichte kennt.

Mancherlei persönliche Umstände brachten eine anfängliche Verzögerung dieses großen Aufschwungs mit sich. Liszt, galanten Abenteuern stets geneigt, hatte sich im Jahr 1835 mit der Gräfin d'Agoult aus Paris entfernt, um allein mit ihr die Schweiz und Italien zu durchstreifen und auf diesen Reisen sowohl seine Künstlerschaft noch zu stärken, wie auch seine Weltkenntnisse zu erweitern. Vier Jahre währte diese Wanderzeit, während deren ihm die Gräfin drei Kinder schenkte: Blandine, Cosima und Daniel. Doch hatte sich Liszt nicht völlig von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Als 1836 ein bis dahin unbekannter Klaviervirtuose, Thalberg, in Paris auftauchte und durch seine erstaunlichen Leistungen Aufsehen erregte, eilte Liszt nach Paris zurück, um den neuen Wundermann zu hören und sich mit ihm zu messen. Der Kampf, in dem sich die beiden Gegner ritterlicher zueinander verhielten als ihre Anhänger, blieb vorerst noch unentschieden. Der Zeit war es vorbehalten, das für Liszt stimmende Urteil zu sprechen.

Dieser Zwischenfall hatte Liszt in eine heftige Preßfehde verwickelt, aus der er als Sieger hervorging. Sie gab ihm Anlaß, seinen Ideen jetzt öfter auch durch Wort und Schrift Ausdruck zu geben. Schon vor dem Thalbergstreit hatte er sich durch die weit ausgreifenden, von der hohen Auffassung seines Berufes zeugenden Essays „Zur Stellung der Künstler" als literarischer Vorkämpfer der neuen Richtung erwiesen. In den „Reisebriefen eines Baccalaureus der Tonkunst", in dem klassischen Buch über Chopin setzte er diese Tätigkeit fort, die später in den großen Schriften „Über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", über die Goethestiftung, über Berlioz' Harald-Sinfonie und Wagners Musikdramen ihren krönenden Abschluß fand.

Manche Kompositionen, in erster Reihe Klavierwerke, Etüden, Salon- und Konzertstücke, entstanden während der folgenden Reisezeit. Liszt faßte einen Teil davon später unter dem cyklischen Titel „Années de pélérinage" zusammen.

Auch Pläne zu größeren orchestralen Werken wurden entworfen, ohne vorläufig zur Ausführung zu gelangen. Es war die Zeit der inneren Reife und Festigung, die Periode, in der sich der eigentliche Mann entschied und zu jener unerschütterlichen Selbstsicherheit durchrang, mit der er nach Ablauf der Wanderjahre in die große Welt hinaustrat.



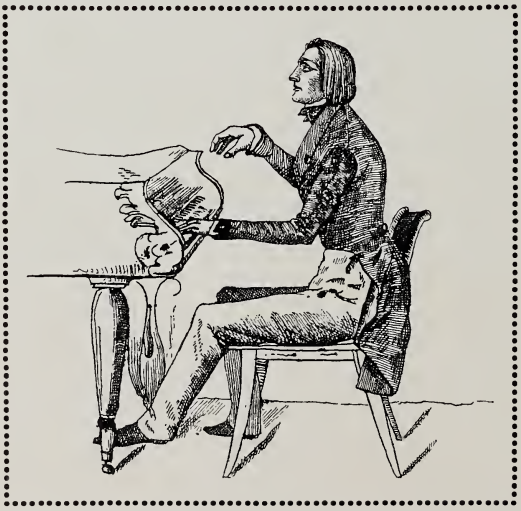
Liszt im Jahre 1856.
Nach einem Gemälde von Richard Lauchert.

Das Jahr 1839 brachte die Entscheidung. Nun schien die Zeit gekommen, in der Liszt der Welt zeigen konnte, was sie an ihm besaß. Acht Jahre lang schenkte er ihr den Genuß einer Virtuosität von so phänomenaler Größe, daß alle Erinnerungen an frühere Meister dagegen zu verblassen schienen. Heute noch wirken die Berichte über Lisźts Kunstfahrten durch Europa wie Märchen. Selbst der nüchternste Verstand kann sich schwer dem blendenden Reiz entziehen, den die Schilderung dieses romanhaften Künstlerdaseins ausstrahlt. Wien, Preßburg, Pest, Leipzig, London, Paris, Hamburg, Kopenhagen waren die Hauptstationen der ersten großen Reise, die durch den Familienaufenthalt auf der Rheininsel Nonnenwerth abgeschlossen wurde. Überstiegen Lisźts Erfolge bei diesem Unternehmen schon alles Gewohnte, so steigerten sie sich anläßlich der nächsten Tournee zu wahrhaft berauschenden Kundgebungen. Namentlich der erste Berliner Aufenthalt Lisźts vom Dezember 1841 bis zum März 1842 führte zu Exaltationen des Publikums, wie sie die Geschichte des Konzertwesens nicht ähnlich zu verzeichnen hat.

Ein wahres Lisźt-Fieber ergriff die Hörer. Nicht nur das leicht entzündliche Damenpublikum, auch die offiziellen Vertreter der ernsten Wissenschaft, die Presse, die Universitätsbehörden, die Studentenschaft, die Hofkreise — kurz: die Angehörigen aller Gesellschaftsschichten wurden in einen Begeisterungstaumel versetzt, der als unbeabsichtigte Nachwirkung eine Flut parodistischer Literatur hervorrief. Wie eine Erzählung aus „Tausend und eine Nacht" klingt Julius Kapps Bericht über Lisźts Abschied von Berlin. „Ein mit sechs Schimmeln bespannter Wagen harrte seiner vor dem Hotel. Als Liszt erschien, wurde er von einer tausendköpfigen Volksmenge mit Hochrufen gefeiert. Neben den Senioren der Universität nahm er Platz. Seinem Wagen folgten dreißig vierspännige Wagen, geleitet von einundfünfzig Reitern in akademischem Festwichs, den Chargierten der einzelnen Studentenverbindungen. Diesem offiziellen Komitat reihten sich Hunderte von Privatequipagen an, um ihn in festlichem Zuge durch die Stadt zu geleiten. Alle Straßen waren dicht gedrängt, donnernde Hochrufe verkündeten das Nahen des Gefeierten. Selbst der Hof war in die Stadt gefahren, um sich den Jubel anzusehen. ‚Nicht gleich einem König, sondern als ein König zog er aus, von jubelndem Volksgedränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reiche des Geistes. Sein Aufenthalt in Berlin war ein Ereignis des öffentlichen Lebens', schrieb Rellstab darüber in der Vossischen Zeitung."*)

Von Lisźts äußeren Triumphen war dieser in Berlin vielleicht einer der imposantesten — aber der Art nach blieben sich seine Erfolge gleich. Wo er sich auch während der noch folgenden sechs Jahre seiner Virtuosenlaufbahn zeigte — überall loderte ihm der gleiche Enthusiasmus entgegen. Überall wurde er gefeiert wie ein glänzendes Gestirn, dessen Vorüberziehen die Menschen aus ihrem gewohnten Dasein emporriß zu Begeisterungsausbrüchen, die häufig die Form karnevalistischer Übertreibungen annahmen.

Lisźt selbst mag das Beglückende dieser Erfolge eine Zeitlang angenehm empfunden haben.



Lisźt am Klavier. Nach einer Radierung.

*) Franz Lisźt. Biographie von Julius Kapp.

Liszts Tochter Cosima.

Gaben sie ihm doch die Möglichkeit, seinem Hang zum Wohltun ungehindert nachgehen zu können. Eine erhebliche Anzahl seiner Konzerte war Wohltätigkeitszwecken gewidmet. Die Überschwemmung in Ungarn, der Brand in Hamburg gaben ihm Veranlassung, die öffentliche Mildtätigkeit aufzurufen. Auch der Kölner Dombau erfuhr durch ihn tatkräftige Unterstützung. Das großzügigste Unternehmen dieser Art waren seine Konzerte zugunsten des Bonner Beethovendenkmals, durch die dem ungenügenden Fonds so reiche Hilfsquellen erschlossen wurden, daß das Unternehmen mit einem Schlage gesichert war.

So blendend diese Erfolge auch waren — für Liszt bedeuteten sie nicht das Ziel, sondern ein Durchgangsstadium seiner Entwicklung. Wie ein wunderbares Meteor war er aufgetaucht, und ebenso verschwand er wieder aus der Öffentlichkeit. Die Ruhmesbahn des Virtuosen hatte er pfeilschnell durchlaufen — er war zu groß und innerlich zu reich, um sich durch ihre äußerlichen Lockungen länger blenden zu lassen, als es ihm die innere Stimme gestattete. Ihn drängte es nach neuen Zielen, nach einer Übertragung dessen, was er bisher als Einzelner geleistet hatte, auf größere Gebiete. Auf dem Klavier hatte er sein Evangelium mit einer Kraft der Beredsamkeit verkündet wie keiner vor ihm. Gleiches nun auch vom Orchester aus zu tun, war die nächste Aufgabe, die er sich stellte. Die großen dramatischen und Instrumentalschöpfungen der Vergangenheit und namentlich der vernachlässigten Gegenwart so zur Darstellung zu bringen, wie er sie innerlich erschaute — das dünkte ihm wertvoller und lohnender als die einfache Wiedergabe seiner Ideen auf dem Klavier. Mit einer Plötzlichkeit, wie sie nur wahrer Größe und innerer Berufung eigen sein

kann, entsagte er der Virtuosenlaufbahn und folgte einer Aufforderung des Großherzogs von Weimar, als Kapellmeister in außerordentlichen Diensten das Theater und die Hofmusik zu beaufsichtigen und in besonderen Fällen selbst zu leiten.

⊠ ⊠ ⊠

Ein äußeres Ereignis trat hinzu, das Liszt die Ausführung seines Vorhabens erleichterte. Sein Verhältnis mit der Gräfin d'Agoult, die unter dem Pseudonym Daniel Stern sich jetzt literarisch zu betätigen begann, hatte sich nach neunjährigem Bestand gelöst. Liszts Kinder blieben unter der Obhut seiner Mutter in Paris. Er selbst hatte in Kiew die jugendliche Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein kennen gelernt. Schnell aufkeimende Liebe führte die in freudloser Ehe lebende, kluge und energische Frau mit Liszt zusammen. Gemeinsam flohen sie, um von Weimar aus die Scheidung der Fürstin einzuleiten. Aber alle darauf zielenden Bemühungen erwiesen sich als vergeblich. Ihrer gesetzlichen Vereinigung stellten sich unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Beide mußten sich unter diesen Umständen über manche, namentlich in der kleinen Residenz Weimar oft peinlichen und deprimierenden Erfahrungen hinwegsetzen, um einander angehören zu können. Zu trennen vermochte sie weder der Einspruch der Gesellschaft noch der der Kirche. Liszt fand in Karoline die verständnisvollste Freundin, die eifrigste Pflegerin seines Schaffens, die alle Störungen und falschen Zerstreuungen nach Möglichkeit von ihm fernzuhalten und dafür die tiefsten und edelsten Kräfte seiner Natur zu wecken und zu fördern verstand. Sie andererseits erblickte in ihm das Ideal des schöpferisch tätigen Künstlers, dessen leicht entzündliche, allumfassende Phantasie und universales Genie an ihrem scharfen, spekulativen Neigungen nachhängenden Geist einen sicheren, gern anerkannten Führer fand. Gleiche Neigungen, gleiche Geschmacksrichtungen, gleiche Bedürfnisse führten beide zusammen. Wurde Liszt durch die Fürstin in seiner hohen Auffassung des Künstlerberufes, in seiner Neigung zur eigenen Produktion gestützt, so erkannte die Fürstin in ihm den Mann, der ihrem vielfach interessierten, aber kühl verstandesmäßig arbeitenden Geist die künstlerischen Weihen zu geben vermochte.

Es war eine merkwürdige Fügung des Schicksals, durch die das kleine Weimar zum zweitenmal innerhalb einer Zeitspanne von weniger als hundert Jahren zum Brennpunkt der künstlerischen Interessen Deutschlands wurde. Noch lebte die Großherzogin Maria Paulowna, dieselbe, zu deren Einzug in Weimar einst Schiller die „Huldigung der Künste" gedichtet hatte. Ihrer Initiative vornehmlich war die Berufung Liszts zu danken. Wenn in der Folge auch nicht alle Ideen Liszts in voller Tragweite verwirklicht werden konnten, wenn späterhin Liszt, wie einst Goethe, der Weimarer Hofbühne anläßlich eines skandalösen Vorfalles unwillig den Rücken kehrte, so bleibt es doch das unbestreitbare Verdienst der Großherzogin, Liszts Tatkraft für die Weimarer Bühne gewonnen zu haben.

Nicht leicht war die Aufgabe, die des bisher so verwöhnten Künstlers in seiner neuen, unter allen Miseren kleinstädtischen Wesens leidenden Heimat harrte. Voll mutigen Selbstvertrauens wagte er dennoch den entscheidenden Schritt, und der Erfolg lohnte zunächst die aufgewandten Mühen. Trotz der beschränkten Mittel, die Liszt für die Oper zur Verfügung standen, gelang es ihm, den Aufführungen jenen Stempel geistiger Bedeutsamkeit zu geben, der die unvermeidlichen materiellen Mängel völlig vergessen und dafür das ideale Ziel der Darbietung um so klarer hervortreten ließ. Die faszinierende Macht der Lisztschen Persönlichkeit hob alles, was sie berührte, weit über das Bereich des Alltäglichen empor.

Nicht nur der Eindruck der überragenen Herrscherpersönlichkeit gab den Aufführungen eine Bedeutung, wie sie unter anderen Umständen nie hätte erreicht werden können. Mehr fast noch war es die kühne Zusammenstellung des Repertoirs, die aller Blicke sich nach Weimar richten ließ und der kleinen thüringischen Hofbühne eine Zeitlang die führende Stellung unter den deutschen Theatern gab. Unter der Ägide Liszts

Kriehuber Berlioz Czerny Liszt Ernst

Eine Matinee bei Liszt in Wien. Verlag der k. k. Hofkunsthandlung von T. Haslinger's Wwe. & Sohn, Wien.

Die Idee einer Kapellmeister Zusammenkunft
ist gewiß eine sehr zweckmäßige, und
von Ihrer gedeihlichen Realisirung läßt
sich nur Guter und Besseres für unsern
zerfahrenden Musik Zustand erwarten.
Unbedingt liegt in der Vereinzelung und
Lähmung der Kunst Autoritäten ein sehr gewichtiges
Hemmniß welches, in Ihrer Fortdauer
die Kunst wesentlich beeinträchtigen und
gefährden muß. Über gewisse Prinzipien
ist eine Vereinigung nothwendig um
daß die Consequenzen derselben thatsächlich
angewandt werden, und den Kapellmeistern
ziemt es vor allen, die Interessen der
Musik und der Musiker würdig aufrecht
zu halten. Eine Versammlung, so wie Sie
es vorschlagen wäre ganz an der Zeit.
Also werden Sie meine Gründe billigen
wenn ich auf die Ehre verzichte diese
Versammlung in Weymar zu veranlassen.
Ihnen Spohr als den gebührenden
Präses bezeichne. Meister Spohr ist unser
Senior; Er hat stets, soviel er Ihm die
Umstände in Cassel erlaubt haben, die
musikalische Bewegung gefördert; – der
fliegende Holländer ist unter seiner Leitung
in Cassel, früher als der Tannhäuser in

Bruchstück aus einem Briefe Liszts, datiert: Weymar, 18. Mai 52 und gerichtet an den Kapellmeister Gustav Schmidt in Frankfurt a. M. (1816—1882, zuletzt Kapellmeister in Darmstadt, Komponist der Oper „Prinz Eugen" und „Die Weiber von Weinsberg").

Weyman gegeben worden. Besprechen Sie sich mit Ihm, was Ihnen durch die Nachbarschaft Frankfurts bequem ist, und wenn er, wie ich nicht zweifeln kann, auf Ihr projekt eingeht, bestimmen Sie den Datum und benachrichtigen Sie mich davon; ich nehme mit Vergnügen Theil an der Sache und will es mir angelegen sein lassen das meinige beizutragen um die wünschenswerthen Resultate näher zu rücken.

Tannhäuser ist für den 31 d. M. (bei Anwesenheit, Ihrer Majestät der Kaiserin von Rußland) angesagt. Beck übernimmt bei dieser Vorstellung die Titel Rolle. Schumann's Manfred, geben wir einige Tage später. Für nächste Saison ist der Fliegende Holländer, und Spohr's Faust, mit den neuen Recitativen die er für London componirt, bestimmt.

Leben Sie recht wohl und glücklich, lieber Freund; empfehlen Sie mich freundlichst Ihrer Frau, und bleiben Sie mir stets so gesinnt wie Ihnen

Ihr aufrichtig ergebener

Liszt

Weymar 18 mai 1852.

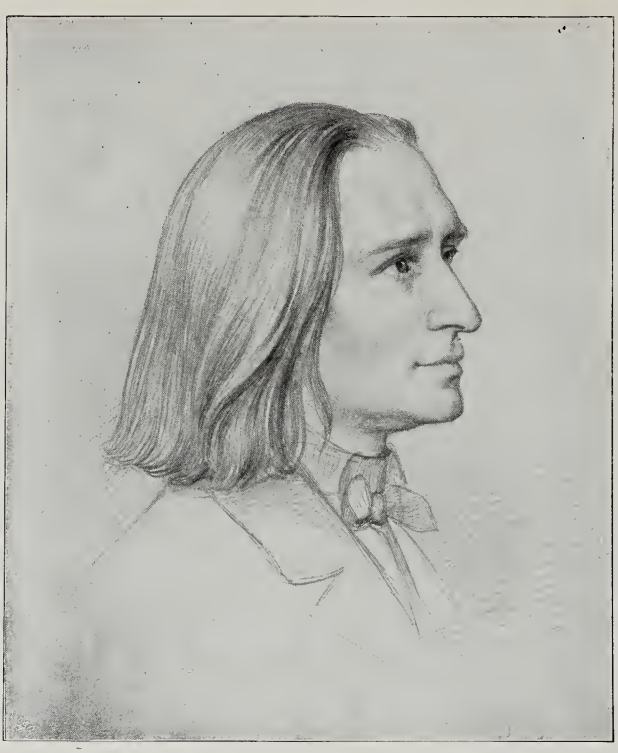
Liſzt am Dirigentenpult.

kamen hier all die Autoren zu Worte, die von anderen Bühnen aus Bequemlichkeit oder Verständnislosigkeit vernachlässigt wurden. Dieser Teil von Liszts Tätigkeit ist es namentlich, der seinem Wirken in Deutschland so einschneidende Bedeutung gab: sein Eintreten für die als wertvoll erkannten Werke anderer, für deren Durchsetzung er sich mit hinreißender Beredsamkeit und selbstloser Hingabe aufopferte — unbekümmert darum, ob man sein Vorhaben verspottete, ob man ihn verunglimpfte oder gar anfeindete. Eine untrügliche Sicherheit des Blickes ließ ihn sofort neue, der Allgemeinheit noch unverständliche Werte erkennen, für die er furchtlos die volle Kraft seiner Künstlerschaft und seines Ansehens einsetzte.

Seine für die Folge wichtigste Tat auf diesem Gebiet bestand in der umfassenden Wagner-Propaganda, die er von Weimar aus betrieb. Nachdem er bereits die an anderen Orten gegebenen Werke „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" für Weimar erworben und ihnen damit neues Terrain erobert hatte, wagt er am Goethetag, dem 28. August 1850, die deutsche Erstaufführung des „Lohengrin". Doch er begnügt sich nicht mit der Ermöglichung der Vorstellungen in Weimar. Mit flammender Begeisterung tritt er als Schriftsteller für Wagners Werke und Ideen ein. Er unterstützt den ihm persönlich seit kurzem Befreundeten durch verständnisvollen, ermutigenden Zuspruch und durch pekuniäre Beihilfe, als Wagner infolge des Dresdner Maiaufstandes 1849, aller Mittel beraubt, nach der Schweiz flüchten mußte. Es entspinnt sich zwischen beiden ein Briefwechsel, der an Reichhaltigkeit und Originalität der ausgetauschten Ideen nur wenigen anderen Korrespondenzen vergleichbar ist. Und immer erscheint Liszt als der großmütig Gebende, der dem leidenschaftlich unruhigen Freund sicher und würdevoll, mit fast Goetheſcher Ruhe und Klarheit gegenübertritt.

Die Förderung Wagners blieb indessen keineswegs Liszts einzige Tat. Alles vielmehr, was lebendigen Geist zu atmen schien, dünkte ihn seiner Beachtung wert, auch wenn es sich in anderen Bahnen bewegte, als die Wagners oder Liszts selbst waren. So wurde er nicht müde, für Robert Schumann einzutreten. Auch der Hallenser Liedermeister Robert Franz, der damals noch wenig bekannt war und meist unterschätzt wurde, fand in Liszt einen seiner ersten und eifrigsten Herolde.

Liszts Hand. Verkleinert nach einem Gipsabguß.
Photographie von L. Held, Weimar.



Franz Liszt.
Bleistiftzeichnung von Friedrich Preller d. Ä.

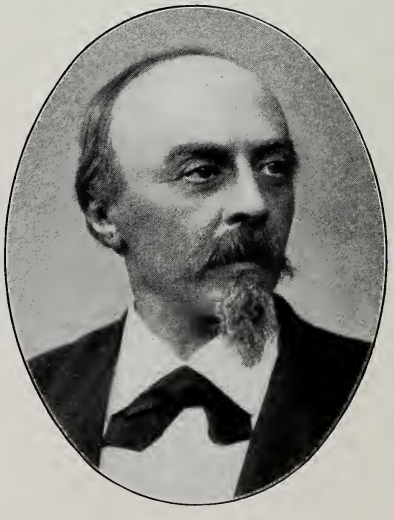
der Einführung Wagnerscher Werke, neben der von verständnisvollem Enthusiasmus getragenen Einstudierung älterer Opern, wie Glucks „Iphigenie in Aulis", „Orpheus" und „Alkeste", Schuberts „Alphons und Estrella" war ihm vor allem der Gewinn von Berlioz' „Benvenuto Cellini" für die deutsche Bühne zu danken. Nicht nur bereits im Kampf stehende Künstler wie Wagner und Berlioz durften sich seiner Teilnahme erfreuen. Er wandte seine Sympathien auch solchen zu, die bisher der Öffentlichkeit noch ganz fremd waren. Und ein merkwürdiger Zufall machte gerade die Aufführung des Erstlingswerkes eines bis dahin Unbekannten zur Veranlassung von Liszts Abschied von der Weimarer Bühne.

Liszts kühnes Eintreten für neue, umstrittene Werke hatte im Verein mit dem bestrickenden Zauber, der von seiner Persönlichkeit ausging, eine große Anzahl junger,

Beiden Kunstgenossen half Liszt nicht nur durch Aufführungen, sondern auch durch verständnisvolle schriftliche Hinweise, wie er sich überhaupt des bedeutenden Wertes einer systematisch betriebenen literarischen Propaganda wohl bewußt war.

Vornehmlich dank seiner Bemühungen wurde die 1834 von Robert Schumann gegründete, seit dessen Amtsniederlegung von Franz Brendel geleitete „Neue Zeitschrift für Musik" zum Kampforgan der sich immer zahlreicher um Liszt scharenden Fortschrittler, der „Neudeutschen Partei", oder, wie sie von Gegnern spöttisch genannt wurden, der „Zukunftsmusiker". Um dieser Partei einen noch festeren Zusammenschluß und positive Aufgaben zu geben, erfolgte im Jahr 1859 der zwei Jahre später verwirklichte Beschluß zur Gründung einer großen musikalischen Fortschritts-Organisation: des „Allgemeinen deutschen Musikvereins".

Am nächsten freilich stand Liszt trotz allem die musikdramatische Kunst. Neben



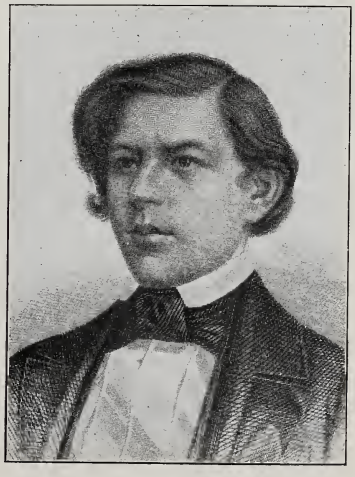
Hans von Bülow.

Joachim Raff.

emporstrebender Musiker in seine Nähe gezogen. Joachim Raff, Hans von Bülow, Eduard Lassen, die Konzertmeister der Hofkapelle Joseph Joachim und Edmund Singer, der Violoncellist Coßmann, die Pianisten Hans von Bronsart, Ludwig Damrosch, Karl Tausig zählten zu diesem Kreis, der sich bald zu dem Verein „Neu-Weimar" zusammenschloß. Dieser aus Opposition gegen die philiströse Weimarische Gesellschaft gegründete Künstlerbund zählte auch Nichtmusiker, wie den Maler Preller, den Bildhauer Rietschel, den Regisseur Genast, den Dichter Hoffmann von Fallersleben zu den Seinen. Zu ihnen gesellte sich im Jahr 1852 der junge Peter Cornelius, ein Neffe des berühmten Zeichners. Sein Werk, die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" wurde bei seiner Erstaufführung am 15. Dezember 1858 zum Anlaß eines gegen Liszt gerichteten Theaterskandals. Franz von Dingelstedt, der auf Liszts Veranlassung berufene Intendant des Hoftheaters, hatte diese Intrige angezettelt und Liszt verschmähte es von jetzt ab, der Weimarer Bühne noch weiterhin seine Dienste zu widmen. Sein in der Altenburg gelegener Haushalt wurde aufgelöst, die Fürstin siedelte nach Rom über, um dort ihre Scheidungsangelegenheit zum Ziel zu führen, und Liszt blieb nur noch einige Zeit zurück, um sich allmählich von den Freunden zu verabschieden und seine Angelegenheiten in Deutschland zu ordnen.

„Mein Entschluß, mich von dem Publikum zu trennen, datiert nicht von gestern. Der Zufall mußte entscheiden, ob ich es bei Gelegenheit eines Erfolges oder einer Niederlage verlassen sollte. Der Zufall hat gesprochen. Meine Trennung geschah, geschah vollständig. Nach der verflossenen Zeit wäre es unsinnig von mir, dahin zurückzukehren, wo ich nicht bleiben will. Ich bin nahezu vierzig Jahre in der Bresche gestanden und betrachte meine Aufgabe in dieser Hinsicht als völlig erledigt, indem ich keineswegs wünsche zu warten, bis mich die Müdigkeit eines Greises im Orchester befällt, wie z. B. Spohr, ebenso wie ich nicht daran gedacht habe, das Klavier zu bearbeiten à la Moscheles, bis zum Erlöschen des natürlichen Temperaments." So schreibt Liszt an den Großherzog, als dieser ihn noch in letzter Stunde zum Bleiben bewegen will.

Eines geht aus seinen Worten als unzweifelhaft hervor: der Abschied von der Dirigentenlaufbahn war für ihn beschlossene Sache, noch ehe jener Theaterskandal die Veranlassung dazu gab. Liszt legte den Taktstock nieder aus demselben Grund, aus dem er zehn Jahre früher dem öffentlichen Konzertieren entsagt



Joseph Joachim.

hatte. Ihn trieb die innere Stimme, der Drang nach Vollendung seiner Künstlerschaft. Und diese Vollendung konnte er jetzt einzig noch im selbständigen musikalischen Schaffen finden.

⊠ ⊠ ⊠

Vorher aber sollte ein langgehegter Lebenswunsch erfüllt werden: die kirchliche Vereinigung mit der Fürstin stand bevor. Alle Hindernisse schienen beseitigt, die erforderlichen Vorbereitungen waren getroffen. Liszt reiste nach Rom, um sich an seinem fünfzigsten Geburtstag, dem 22. Oktober 1861, mit der Fürstin trauen zu lassen. Da wurde durch päpstlichen Befehl am Vorabend die Aufschiebung der Zeremonie angeordnet und eine nochmalige Untersuchung der Angelegenheit gefordert. Die abergläubische, durch den scheinbar unüberwindlichen Widerstand zermürbte Fürstin glaubte in dieser nochmaligen Verhinderung ihrer Eheschließung mit Liszt einen Wink des Himmels zu sehen. Sie verweigerte die Herausgabe der Verhandlungsakten und entschloß sich, allen Ansprüchen auf Liszt zu entsagen. Sie wollte ihr ferneres Leben religiösen Betrachtungen widmen, und Liszt, der einige Jahre darauf, 1865, die niederen kirchlichen Weihen nahm, sollte sich als musikalischer Reformator in den Dienst der Kirche stellen.

Nur ein Teil dieser Wünsche ging in Erfüllung. Wohl widmete Liszt sich mehr als früher der Komposition namentlich geistlicher Stoffe. Aber an eine Realisierung seiner reformatorischen Ideen für die praktische Kirchenmusik war bei dem geringen Verständnis, das der römische Klerus diesen Fragen entgegenbrachte, nicht zu denken. Nachdem Liszt in den Jahren 1861—69 sich vorwiegend in Rom aufgehalten hatte, ohne einen seiner künstlerischen Pläne durchsetzen zu können, entschloß er sich, den Einladungen seiner auswärtigen Freunde Gehör zu geben und einen Teil des Jahres außerhalb Roms zu verbringen.

So wechselte von nun ab sein Aufenthalt und damit gleichzeitig die Art seiner Tätigkeit. Weimar, das ihn alljährlich mehrere Monate in der bescheidenen Hofgärtnerei bewirten durfte, wurde der Mittelpunkt einer einflußreichen Lehrtätigkeit, die ihm fast alle bedeutenden Pianisten und Dirigenten der Jetztzeit als Schüler zuführte. Pest, wo ihm seit 1871 die Leitung und Beaufsichtigung der gesamten musikalischen Institutionen Ungarns, namentlich aber der neu zu gründenden Landesmusikakademie übertragen wurde, nahm ebenfalls seine Kräfte stark in Anspruch, und bereitete ihm eine glänzende Feier seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums im November 1873. Zahlreiche Reisen, Einladungen, die meist mit musikalischen Festen verbunden waren, sorgten, oft mehr als nötig war, für Zerstreuung und Unterhaltung des Alternden.

Als Zufluchtsort für sein Schaffen blieb schließlich nur noch Rom, wo er sich indessen gesellschaftlichen Ansprüchen auch nicht ganz entziehen konnte. Doch wirkte hier die Kontrolle der Fürstin eindämmend. Sein Tagesplan war im allgemeinen streng geregelt. „Um vier Uhr morgens", berichtet Kapp, „stand er auf, arbeitete dann bis gegen sieben Uhr, um sich danach in die Messe zu begeben. Nach dem Frühstück ruhte er eine Stunde, machte oder empfing dann Besuche oder arbeitete bis zum Mittagsmahl, das ihm die Fürstin herüberschickte. Nach Tisch ruhte er stets bis vier Uhr, unterrichtete dann von vier bis sechs, woran sich einige Whistpartien mit bevorzugten Schülern anschlossen und ging stets um acht Uhr zum Abendessen zur Fürstin. Um neun Uhr begab er sich gewöhnlich zur Ruhe."

Überblickt man die erstaunliche Menge des von Liszt Geschaffenen, so findet man fast jede Kompositionsgattung unter seinen Werken vertreten. Sogar die Oper ist mit einer Jugendarbeit „Don Sancho", die der Vierzehnjährige für Paris schrieb, und zwei aus späteren Jahren stammenden Entwürfen für italienische Opern „Sardanapal" und „Kahma" vertreten. Auch Byrons „Manfred" wird gelegentlich als dramatisches Libretto in Betracht gezogen.

Öffentlich hervorgetreten ist Liszt indessen mit Bühnenwerken nicht, abgesehen von jenem Erstlingsversuch. Dagegen hat er auf allen sonstigen Gebieten kompositorischen Schaffens bleibende

Liszt im Kreise seiner Schüler:

Liebling — Rosenthal — Silotti — Friedheim — Sauer — Mangfeld — Reisenauer — Gottschall

Denkmale seiner Tätigkeit hinterlassen, die hier naturgemäß nur andeutend erwähnt werden können. Selbst wenn man die beträchtliche Anzahl unbedeutender Gelegenheits- und Gefälligkeitswerke in Abrechnung bringt, bleibt noch zuviel des Bedeutenden, um hier eine eindringende Charakteristik zu ermöglichen. Interessant ist es, die Entwicklungsetappen des Komponisten Liszt auf Grund des Wechsels im verwendeten Klangmaterial und in der Art der gewählten poetischen Vorwürfe zu betrachten. Während in den Jugendjahren naturgemäß die Klavierwerke dominieren, kommen in der Weimarer Zeit die großen Orchesterschöpfungen zur Reife. Gleichzeitig entstehen einige der geistlichen Kompositionen, die dann die Hauptbeschäftigung der späteren Zeit bilden.

Entscheidend für den Komponisten Liszt in jeder Etappe seiner Entwicklung ist die bewußte Anlehnung an eine aus der Natur oder den Schwesterkünsten geschöpfte poetische Idee, das „Programm", das zur inneren Richtlinie für die Ausführung der Komposition wird. Daß Liszts Darstellungsweise weniger auf eine tiefgründig bohrende Verinnerlichung der Idee als vielmehr auf eine sinnfällig dekorative Ausgestaltung des gegebenen Themas zielt, das ist vielleicht

Liszt mit Arma Senkrach.

Wagner und Liszt in Bayreuth.
(Mit Genehmigung von Werkmeisters Kunstverlag, Berlin W. 8.)

die Eigenschaft seines Wesens, die ihn dem deutschnationalen Empfinden am meisten entfremdet und seine geistige Abstammung von den Franzosen am deutlichsten erkennen läßt. Immerhin hat der Musiker Liszt doch wieder soviel von deutscher Kultur in sich aufgenommen und auf die ihm nachfolgenden Generationen deutscher Tonsetzer so tiefgehenden Einfluß ausgeübt, daß er als eigentlich wichtigster Vermittler so recht zwischen deutscher und französischer Kunst steht und schließlich durch den immer stärker hervortretenden Zug streng kirchlicher Gläubigkeit ein geistiges Band zum römischen Katholizismus schlingt.

Der Revolutionär, der Triumphator, der Heilige: das sind die drei verschiedenen Inkarnationen des Lisztschen Schaffensideals. Der Typus aber, der diesen drei Erscheinungen als gemeinsame Grundlage dient, ist der Künstler, der in diesen drei Verwandlungen zur jeweilig höchsten Verklärung gelangt. Dieser Gedanke des freien Künstlertums ist eigentlich die Grundidee des Lebens und Schaffens von Franz Liszt. Es ist die Idee, in deren Dienst er sein ganzes Dasein gestellt hatte und die er wie keiner vor und nach ihm zum Sieg geführt hat. Alles was zur Durchführung dieser Idee erforderlich war, hatte ihm die Natur im reichsten Maße verliehen: die Gabe, die Mitmenschen durch den unwiderstehlichen Zauber einer ritterlich liebenswürdigen Persönlichkeit zu gewinnen und durch die sinnlich berauschenden Künste vollendeter Virtuosität sich vollends zu eigen zu machen. Dieser glücklichen Naturanlage gesellte sich ein Charakter von unantastbarer Vornehmheit der Gesinnung, von rastlosem Drang zur Vervollkommnung. Die Virtuosität dieses Künstlers beschränkte sich nicht darauf, bereits vorgezeichnete Aufgaben mit staunenswerter Kunst nachbildend neu zu schaffen. Sie griff in das Bereich der Schwesterkünste über und über-

trug das, was sie hier erschaute, mit grandioser Kühnheit in die musikalische Muttersprache. Sie gab durch die Art dieser Übertragung den mitlebenden und nachgeborenen schöpferischen Talenten unzählige Anregungen, die bis heute noch nicht erschöpft sind.

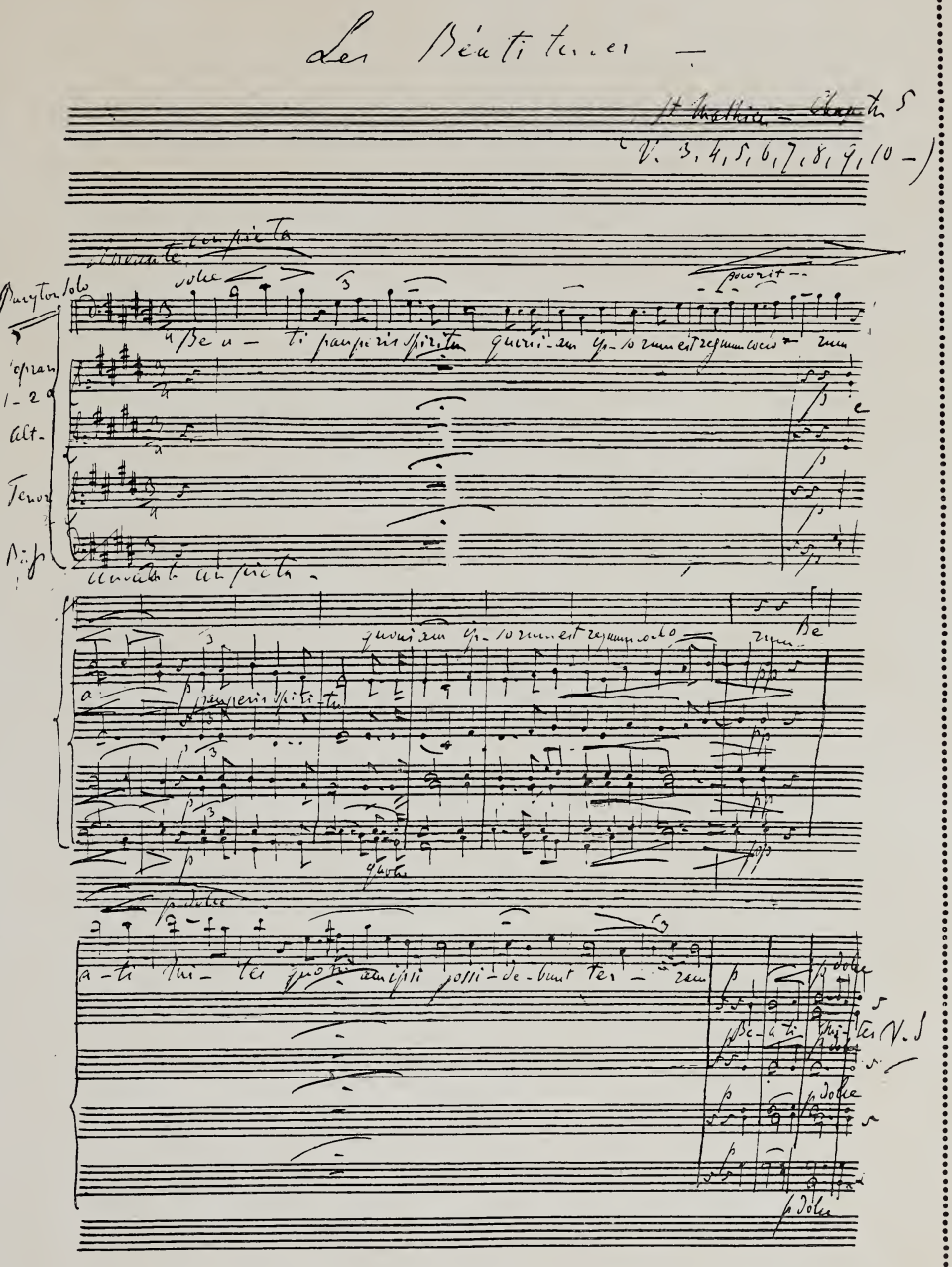
Die Art dieser Anregungen genau festzustellen, würde Aufgabe einer eingehenden Spezialuntersuchung sein. Im allgemeinen fesselt bei Liszt nicht so sehr die ursprüngliche Prägung seiner Gedanken, als vielmehr die Form, in der er sie zu einem musikalisch-poetischen Organismus entwickelt. Da sein Schaffensdrang stets von einer klaren, kritisch-ästhetischen Urteilsgabe geleitet wurde, gelang es ihm fast immer, seinen Ideen eine Form zu geben, die, an sich kühn und neu, doch niemals die Grenze des Grotesken, willkürlich Absonderlichen streifte. Diese große formalistische Erfindungsgabe Liszts, zu der sich ein außergewöhnlich feiner harmonischer Spürsinn gesellte, hat namentlich den nachfolgenden Instrumentalkomponisten Muster in großer Zahl gegeben. Seine Klavierkonzerte, die h-moll Sonate sowie die Ungarischen Rhapsodien nebst den kleineren Solokompositionen gehören zu den wichtigsten und interessantesten Erzeugnissen der Klaviermusik seit Beethoven. Unter den zwölf sinfonischen Dichtungen ragen die „Berg-Sinfonie" und „Mazeppa" (beide nach Victor Hugo), die „Préludes" (nach Lamartine), „Tasso" und „Prometheus", als Prologe zu Goethes und Herders Dichtungen geschaffen, der durch die Aufführung von Glucks gleichnamiger Oper angeregte „Orpheus", die „Hunnenschlacht" (nach Kaulbach), sowie die „Ideale" (nach Schiller) hervor. Außerhalb dieser Reihe stehen die beiden Faust-Episoden nach Lenau. Von einer noch in Paris geplanten „Revolutionssinfonie" ist nur die „Héroide funèbre" übrig geblieben, während die beiden anderen großen Instrumentaldichtungen, die Dante- und die Faust-Sinfonie in Weimar vollendet wurden.

Auch der Gesangskomposition hat Liszts Pfadfinder-Genie neue Wege gewiesen, auf denen ihm namentlich jüngere Liedersänger nachgefolgt sind.

Liszt sucht sich an Wagners Ruhmesstrahlen mit zu sonnen.
Zeichnung von Cham aus dem Charivari vom Jahre 1876.

Während auf all diesen Schaffensgebieten, wo Liszt der neuen Zeit kühn vorangeleuchtet hat, bereits andere gekommen sind, die, mit reicherer Schöpferkraft begabt, seine oft nur angedeuteten Ideen verwirklicht haben, ist ihm als Kirchenkomponisten noch kein ebenbürtiger Nachfolger erstanden. Die Kirchenmusik ist es auch, die der Erscheinung des Tondichters Liszt ihre musikgeschichtliche Stellung neben den beiden anderen intellektuell führenden Geistern aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts: Wagner und Brahms gibt. Gerade das Verhältnis dieser drei Musiker religiösen Problemen gegenüber ermöglicht eine vergleichende Charakteristik ihrer Persönlichkeiten und ihrer künstlerischen Ziele. Haben wir doch heut die törichte, unfruchtbare Art der Kunstbetrachtung überwunden, die in Wagner, Liszt und Brahms nur unvereinbare Gegensätze sah.

Lange hat man sie als Parteiführer betrachtet, deren Anhänger durch gegenseitige Verkleinerung und Herabsetzung



„Les Béatitudes“ aus Liszts Oratorium „Christus“.
Die erste Seite zeigt die Worte: Pour Carolyne. Elle est l'inspiration, la liberté et le salut de ma vie; et je prie Dieu que nous fructifions ensemble pour la vie éternelle.
F. Liszt, 15. Oct. 59.

die Interessen ihrer Meister zu fördern glaubten. Dadurch war es naturgemäß unmöglich, die Eigenheiten der drei großen Musiker als verschiedenartig individualisierte Kundgebungen einer Kulturepoche aufzufassen. Mit vielem Eifer haben sich die „Brahminen" einerseits, die „Neudeutschen" andererseits bemüht, festzustellen, was ihre Meister voneinander trennt. Den allen Dreien gemeinsamen Ausgangspunkt herauszufinden und nun zu erforschen, wie sich von da aus ihre Wege den verschiedenen Persönlichkeiten entsprechend teilen, das zu zeigen hielt man nicht für angebracht.

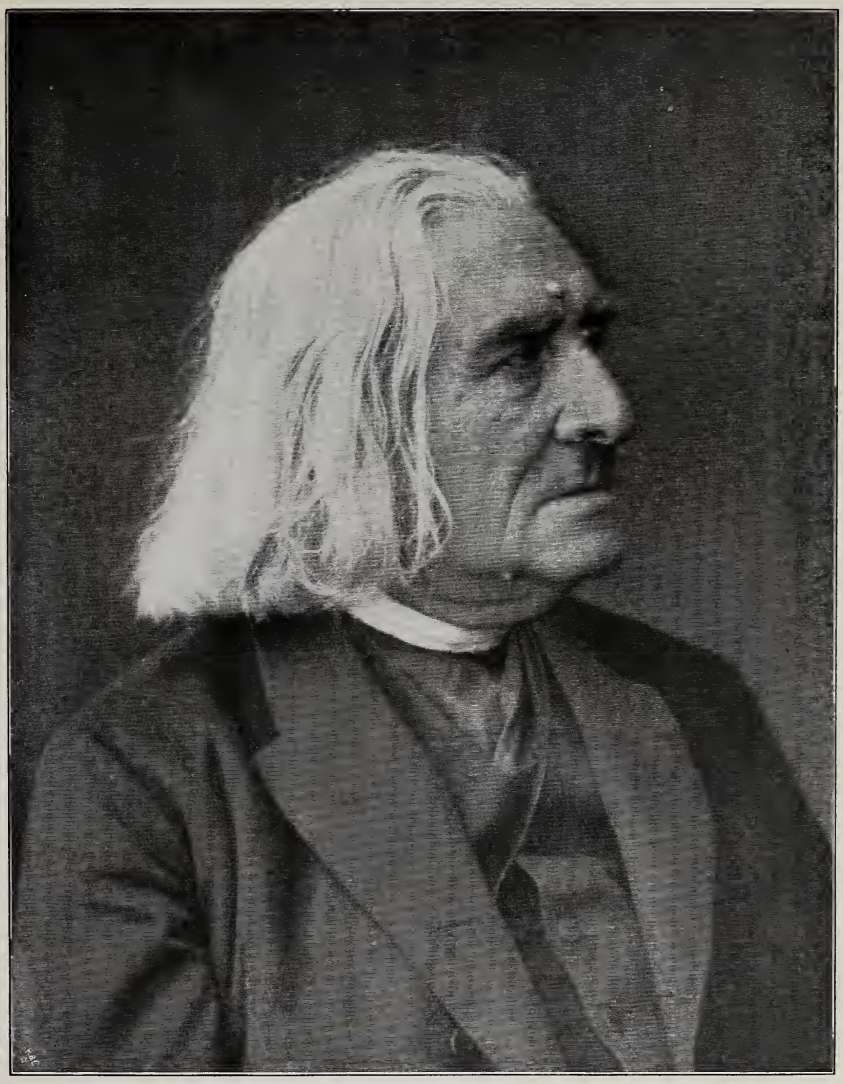
Karoline von Sayn-Wittgenstein.

Wie läßt sich das Schaffen der drei Meister, seinem Inhalt und seiner künstlerischen Tendenz nach in großen Zügen vergleichend charakterisieren, ohne daß das Hervorheben der Eigenheiten des einen eine Herabsetzung der anderen bedingt?

Vom Holländer bis zum Amfortas, von Senta bis zum Parsifal ziehen sich die beiden Hauptströmungen im Schaffen Wagners: die Darstellung des schuldbeladenen, leidenden, vom Druck seiner Sünden gepeinigten Menschen und der reinen, durch Mitleid wissenden, erlösenden Liebe. Mit der Aufstellung dieser beiden Gegensätze schuf Wagner die Religion seiner Zeit im Kunstwerk — diese Religion, die nur eine neue Umwandlung der christlichen Glaubens- und Erlösungslehre war, geläutert durch die Philosophie Schopenhauers.

Wagner konnte zu dieser Vertiefung der romantischen Weltanschauung gelangen, indem er dem Märchen- und Zauberwesen seiner Vorgänger auf dem Gebiet des musikalischen Dramas ein neues Element hinzufügte: die religiöse Mystik. Diese mystische Richtung findet neben Wagner noch zwei besondere Ausstrahlungen in Franz Liszt und Johannes Brahms. Liszt bildet die musikalische Parallele zu den großen Literaturromantikern der deutschen und französischen Schule, den Schlegel, Brentano, Gentz, Chateaubriand, Lamartine. Sie alle endeten gleich ihm im Katholizismus, im sinnlichen, gefühlsschwelgerischen Marienkultus. Aus Genußmüdigkeit erwuchs die Weltflucht, die ekstatische Hingabe an das Göttliche bei Liszt. Aus herbem Verzicht auf äußere Lebensfreude, aus scheuem Zurückweichen in die Tiefen der eigenen Seele, aus der asketischen Ablehnung des Genusses ergab sich bei Brahms der Zerfall mit der Welt. Ihm war das Göttliche Gegen-

Eine Widmung Bettinas von Arnim.



Franz Liszt.
Nach einer Aufnahme von L. Held, Weimar.

Liszt-Relief von E. Rietschel.

satz — Liszt war es die verfeinerte Steigerung und Vergeistigung des Sinnlichen. So wurde Brahms der Mystiker des niedergermanischen Protestantismus, Liszt der Mystiker des romanischen Katholizismus.

Sicherlich läßt sich nicht die ganze Erscheinung eines Franz Liszt mit einer Formel vom römisch-katholischen Mystizismus erklären. Aber je mehr sich die historische Distanz Liszt gegenüber vergrößert, desto klarer erkennen wir seine kirchlich religiösen Werke als das Ziel, dem die vielen Ströme, in die sich sein Wesen teilt, zuletzt doch gemeinsam zustreben. Sehen wir von den beiden Gipfeln der Lisztschen Instrumentalmusik, der Dante- und der Faust-Sinfonie, die gleichfalls in transzendente Regionen hineinragen, ab, so bleiben die geistlichen Werke: die Psalmen, die Messen, die „Legende von der Heiligen Elisabeth" und der „Christus" als das eigentliche künstlerische Vermächtnis Franz Liszts. In ihnen findet nicht nur sein Künstlerideal die schlackenfreieste Verklärung. In ihnen kommt auch der eigentümlichste Teil seines Menschentums: die tiefe, zweifelfreie, zu visionärer Weihe sich steigernde Gläubigkeit zum reinsten Ausdruck. Und in dieser Übereinstimmung höchst entwickelter menschlicher und künstlerischer Eigenheiten ruht, unbeschadet aller im einzelnen geübten und berechtigten Kritik, der bleibende Wert dieser Werke. Sie spiegeln eine Persönlichkeit auf der äußersten Stufe der ihr erreichbaren Selbstvollendung.

Das Beste, was Liszt mitzuteilen vermochte, hat er in diesen Werken ausgesprochen. Nach ihrer Vollendung blieb ihm als Schaffenden nicht mehr viel zu sagen übrig. Seine Kunst war in erster Linie dazu bestimmt, die Persönlichkeit zu voller Entfaltung zu bringen. Nachdem

dieser Zweck erreicht war, bot sich nur noch die Aufgabe, den heranwachsenden Generationen Beispiele freier Kunstübung zu geben, ihnen die Wege zu zeigen, auf denen auch sie das gestellte Ziel erreichen konnten. In dieser belehrenden, anregenden, erziehenden Tätigkeit gipfelt Liszts Leben. Er hat sie noch eine lange Reihe von Jahren hindurch ausüben und kurz vor seinem Tod noch einmal einen Triumphzug als Komponist antreten dürfen, wie er ihn glänzender kaum während seiner Virtuosenjahre erlebt hatte. Von Paris aus führte ihn diese Reise nach London, über Antwerpen zurück nach Paris, dann nach Weimar und von dort nach dem nahegelegenen Sondershausen. Überall erklangen seine großen Werke: der „Christus", die „Elisabeth", die „Graner Messe", die sinfonischen Dichtungen.

Von März bis Juni 1886 währte diese Reise, die den Abschluß eines großen Künstlerlebens bilden sollte. Am 21. Juli kam Liszt zum Besuch der Festspiele in Bayreuth an. Ein Augenleiden bereitete ihm viele Beschwerden, die körperliche Schwäche des Fünfundsiebzigjährigen wurde durch eine starke Erkältung noch erhöht — ein rapider Verfall der Kräfte machte sich bemerkbar. Doch mit Aufbietung höchster Energie besuchte Liszt noch die Tristan-Aufführung am 25. Juli. Es war die letzte Musik, die er hörte. Ein heftiges Fieber brach aus. Noch einige Tage wehrte sich der Körper gegen die zerstörenden Mächte — bis am 31. Juli der Tod eintrat. Der kleine Bayreuther Friedhof nahm den müden Wanderer auf, dem ein Ehrengrab in seiner Heimat oder an der Stätte seines langjährigen Wirkens, in Weimar, versagt blieb.

Mittelpartie des Hahnschen Liszt-Denkmals in Weimar. Aufnahme von L. Held, Weimar.

Das, was an äußeren Erinnerungen an sein Leben vorhanden war, wurde einem, in den einst von Liszt bewohnten Räumen der Weimarer Hofgärtnerei errichteten Lisztmuseum überwiesen. Die Pflege übernahm der von Liszt gegründete „Allgemeine deutsche Musikverein", der seit einiger Zeit auch die Herausgabe von Liszts sämtlichen Werken in Angriff genommen hat. So hüten die Künstler pietätvoll das Erbe dessen, der sein Leben im umfassendsten Sinn den Künstlern geweiht hatte. So übernahmen sie die Fortführung der Arbeit des

Mannes, der schon 1835 sein Glaubensbekenntnis in die begeisterten Worte zusammengefaßt hatte:

„Gewiß, gegen und wider alles „weil" und „obgleich" glauben die Künstler, denn sie wissen, daß der Glaube Berge versetzt. Wir glauben so unerschütterlich an die Kunst, wie an Gott und Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck findet. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeengte soziale Zukunft der Tonkünstler, wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe. Weil wir glauben, darum reden wir und werden wir reden."

Er hat dieses Gelöbnis gehalten. Und dem, der in Liszts Leben und Werken zu lesen versteht, klingt daraus dieses Künstler-Kredo als eigentliche Urmelodie des ganzen Menschen entgegen. Als Apostel furchtlosen, tatkräftigen Idealismus ist er durch die Welt gezogen, und als solcher wird er in der Geschichte der Kunst stets weiterleben.

Fragment eines Aufsatzes vom Jahre 1834.

(Ramann, Bd. I, S. 245.)

Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker erstehen: verzweifeln wir darum nicht an der Kunst.

Nach einem von der Kammer der Abgeordneten genehmigten Gesetz soll die Musik wenigstens demnächst in den Schulen gelehrt werden. Wir beglückwünschen uns zu diesem Fortschritt und betrachten ihn als ein Unterpfand eines noch größeren, eines Fortschritts von wunderbarem, massenbezwingendem Einfluß.

Wir wollen von einer Veredelung der Kirchenmusik sprechen.

Obwohl man unter dieses Wort gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Zeremonien in der Kirche übliche Musik stellt, so gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung.

Liszts Totenmaske. Photographie von L. Held, Weimar.

Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, die Bedürfnisse, die Sympathien der Völker ausdrückte und befriedigte, als Mann wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, wo sie in die Knie sinken, eine Kanzel, wo sie sich geistige Nahrung holen konnten, und er noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob — da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurückzuziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen.

Heutigestags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigestags, wo Kanzel und religiöse Zeremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst, muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen, ist die Erschaffung einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir aus Ermangelung einer andern Bezeichnung die humanistische (humanitäre) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik.

Ja, verbannen wir jeden Zweifel: bald hören wir in Feldern, Wäldern, Dörfern, Vorstädten, in den Arbeitshallen und in den Städten nationale, sittliche, politische und religiöse Lieder, Weisen und Hymnen erschallen, die für das Volk gedichtet, dem Volke gelehrt und vom Volke gesungen werden, ja gesungen werden von Arbeitern, Tagelöhnern, Handwerkern, von Burschen und Mädchen, von Männern und Frauen des Volks!

Alle großen Künstler, Dichter und Musiker werden ihren Beitrag zu diesem volkstümlichen, sich ewig verjüngenden Harmonieschatz spenden. Der Staat wird öffentliche Belohnungen für solche aussetzen, die dreimal wie wir bei den Generalversammlungen waren, und alle Klassen werden sich endlich verschmelzen in einem religiösen, großartigen und erhabenen Gemeingefühl.

Dieses wird das fiat lux der Kunst sein!

So erscheine denn, du herrliche Zeit, wo sich die Kunst in jeder ihrer Erscheinungsformen entfaltet und vollendet, wo sie sich zur höchsten Vollkommenheit emporschwingt und als Bruderband die Menschheit zu entzückenden Wundern vereint. Erscheine, o Zeit, wo die Offenbarung dem Künstler nicht mehr das bittere und flüchtige Wasser ist, welches er kaum zu finden vermag im unfruchtbaren Sand, den er durchwühlt, komme, o Zeit, wo sie strömen wird gleich einem unerschöpflichen, lebenspendenden Born! Komme, o Stunde der Erlösung, wo Dichter und Tonkünstler das „Publikum" vergessen und nur einen Wahlspruch kennen:

Volk und Gott!

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für **Kunst.**
Hanns von Zobeltitz für **Geschichte, Kulturgeschichte** und **Technik.**
Paul Oskar Höcker für **Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.**
Johannes Höffner für **Klassische Literatur** und **Philosophie.**
Dr. Walter Schoenichen für **Naturwissenschaften.**

Von Velhagen & Klasings Volksbüchern sind bis jetzt erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Jantzen.
Tizian. Von Fr. H. Meißner.
Napoleon. Von Walter von Bremen.
Blücher. Von Prof. Dr. K. Berger.
Schiller. Von Johannes Höffner.
Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff.
Beethoven. Von Gustav Thormälius.
Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder.
Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn.
Dürer. Von Fr. H. Meißner.
Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.
Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner.
H. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.
Wilhelm Raabe. Von Dr. H. Spiero.
Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflugk-Harttung.
Holbein. Von Fr. H. Meißner.
Scheffel. Von Ernst Boerschel.
Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.
Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.
Watteau. Von Dr. Georg Biermann.
Deutsch-Südwestafrika. Von Gustav Uhl.
Rethel. Von Ernst Schur.
Riviera I: Nervi und Rapallo. Von Victor Ottmann.
Frans Hals. Von Alfred Gold.
Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Heyck.
Raffael. Von Dr. Ernst Diez.
Das Telephon. Von Ernst Niemann.
Correggio. Von Dr. Valentin Scherer.
Paul Heyse. Von Helene Raff.
Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.
Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel.
Millet. Von Dr. Ernst Diez.
Liszt. Von Paul Bekker.
Dickens. Von A. Rutari.
Friedrichs des Großen Jugend. Von Dr. M. Hein.
Der Siebenjährige Krieg. Von Walter von Bremen.
Friedrich der Große als Herrscher. Von Dr. M. Hein.
Der Gardasee. Von W. Hörstel.
Chodowiecki. Von Dr. Frida Schottmüller.
Kleist. Von Karl Strecker.
Jahn. Von Prof. Dr. Karl Brunner.

Es schließen sich unmittelbar an:

Kaiser Friedrich-Museum. Von Ernst Schur.
Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walter Schoenichen.
Ibsen. Von Alfred Wien.
Mozart. Von Gustav Thormälius.
Moderne Lyrik. Von Frida Schanz.
Teniers. Von Dr. Eduard Plietzsch.
Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel.
Herder. Von Johannes Höffner.
Robert Schumann. Von Dr. W. Kleefeld.
Leonardo da Vinci. Von Dr. Ernst Kühnel.
Fritz Reuter. Von Walter Nohl.
Memling. Von Dr. H. H. Josten.
Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens.
Michelangelo. Von Dr. Hans Jantzen.
Haydn. Von Gustav Thormälius.
Samoa. Von Richard Deeken.
Goethes Faust. Von Karl Strecker.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

Im Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig erscheinen:

Künstler-Monographien
Geschichtliche Monographien
Geographische Monographien
Kulturgeschichtliche Monographien

....

Die reich illustrierten, schön ausgestatteten Bände, die eine natürliche Erweiterung der Volksbücher bilden, kosten je 3—4 Mark und sind einzeln durch jede Buchhandlung zu beziehen, die auch Probebände, Verzeichnisse usw. vorlegen kann.